

*Estratto di stampa da*

# Quaderni di filologia e lingue romanze

Ricerche svolte nell'Università di Macerata

Terza serie

14  
1999

Luca Pierdominici

Con Martial D'Auvergne alla corte del  
parlamento d'amore: Gli *Arrêts d'amour*



11  
LUCA PIERDOMINICI

CON MARTIAL D'AUVERGNE ALLA CORTE  
DEL PARLAMENTO D'AMORE:  
*GLI ARRÊTS D'AMOUR*

«Sur telz meffais n'a court ne juge  
A qui on puisse recourir...»  
(Alain Chartier, *La Belle Dame sans Mercy*)

Per l'affresco di un'epoca.

In quanti modi è possibile volgersi a considerare le vestigia delle antiche civiltà? Per quali vie possiamo accedervi? Dobbiamo aprire gli occhi sulle tracce che dal passato emergono per offrirsi al nostro sguardo, o, piuttosto, dobbiamo chiuderli e ascoltare voci remote, cercando di riunire i tasselli immaginari d'un mosaico suggestivo e personale?

Il Medioevo, cent'anni fa e più, sedusse romantici eruditi e quanti vollero tentare una resurrezione integrale, ancorché utopica, del passato; i seriosi sognatori estraevano dalla polvere resti di pietra o di carta per ascoltare la storia che qualche voce rauca riusciva a far intendere; mentre oggi anche il più smaliziato dei filologi, pur affilando l'utensile asettico dell'indagine scientifica, torna ad integrare la nozione di «immaginario». Si cerca quello d'origine, situato a metà strada tra storia della civiltà e archeologia del quotidiano, cristallizzato nei sogni e rappresentato da opere che celebrano la grandezza o la miseria dei tempi andati. Ma forse il grand'angolo prospettico che ogni epoca schiude su di sé non differisce molto da quello che, con l'attenzione dei moderni eruditi, si focalizza attorno ad epoche trascorse, altrettante pagine voltate sulla pergamena istoriata dove campeggia ancora qualche sbiadito blasone. Nel presente va cercato il segreto d'una perenne ricezione, il succo vitale che ravviva gli smorti colori di arazzi e tappeti, dove occhieggia imperituro ogni affresco che meriti sapiente restauro.

Col presente scritto vorremmo varcare la soglia d'una istituzione immaginaria, eppure concreta nel suo spessore e nella piena aderenza ch'essa rivela alla corrispondente istituzione reale: la corte d'Amore di Martial d'Auvergne, dove si istruiscono processi, si perorano cause e si infliggono pene a coloro che, col loro comportamento irrispettoso delle leggi d'Amore (del *dio* d'Amore), hanno meritato il biasimo dell'amato o dell'amata<sup>1</sup>. Martial d'Auvergne è uno scrittore alta-

mente rappresentativo dei suoi tempi - la metà del XV secolo -, dell'atmosfera parigina in cui esclusivamente gravitò il suo operato - fu procuratore alla corte del Parlamento -, e come tale permette di gettare uno sguardo preciso su quella realtà istituzionale che egli ci descrive col linguaggio del conoscitore stesso.

Presentazione di Martial d'Auvergne e della sua opera.

Martial nacque a Parigi<sup>2</sup>, e più esattamente nell'Île de la Cité, tra il 1430 e il 1435. È qui che trascorse tutta la sua vita: qui possedette delle case, si sposò, esercitò il mestiere di procuratore al Parlamento, e morì il 13 maggio 1508. La sua vita, calma e tranquilla, non sembra oltrepassare i limiti geografici di quella porzione della Cité la cui storia rivive attraverso i nomi di vie oggi scomparse: tra queste, la rue de la Calandre<sup>3</sup> delimitava a nord il teatro della vita di Martial, mentre a sud esso era chiuso dal Marché-Neuf. La chiesa di Saint-Germain-le-Vieux fu la sua parrocchia<sup>4</sup>.

Una vita tranquilla. Sappiamo comunque dalla *Chronique Scandaleuse* di Jean de Roye che, il 24 giugno 1466, Martial d'Auvergne ebbe una crisi di follia: «Oudit moys de juing, que les feves florissoient et deviennent bonnes, advint que plusieurs hommes et femmes perdirent leur bon entendement, et mesmement a Paris qu'il y ot entre autres ung jeune homme, nommé maistre Marcial d'Auvergne, procureur en la court de parlement et notaire ou Chastellet de Paris, lequel, après qu'il ot esté marié trois sepmaines avesques une des filles de maistre Jaques Fournier, conseiller du roy en sa dicte court de parlement, perdi son entendement en telle maniere que, le jour saint Jehan Baptiste, environ IX heures du matin, une telle frenesie le print qu'il se getta par la fenestre de sa chambre en la rue, et se rompit une cuisse et froissa tout le corps, et fut en grand danger de mourir, et depuis persevera longuement en la dicté frenesie, et après se revint, et fut guery»<sup>5</sup>. Secondo Jean Rychner, editore degli *Arrêts d'Amour*, questa malattia comportò una vera conversione per Martial, che rinnegò i suoi peccati e la propria vita dissoluta nell'opera intitolata *Les Dévotes louanges de Notre-Dame*<sup>6</sup> - dove si accusò anche di aver scritto «libri d'amore e di vanità»... come quello che è oggetto del presente studio.

Lo scrittore, circa tre settimane prima della crisi, aveva dunque sposato Martine Fournier, figlia di un consigliere al Parlamento. Rychner sottolinea l'importanza ed il prestigio di questo matrimonio per un semplice procuratore come Martial. I procuratori, infatti, secondo la ricostruzione del critico<sup>7</sup>, non erano personaggi importanti: dovevano fornire i documenti necessari all'istruzione dei vari processi, rappresentando davanti alla Corte ogni persona fisica o morale che non potesse comparire direttamente. I procuratori non dovevano necessariamente aver compiuto studi giuridici, in quanto non si richiedevano loro le conoscenze teori-

che acquisite nelle facoltà di diritto: tuttavia, molti erano graduati, sebbene ciò non impedisse che, nella maggior parte dei casi, ci si lamentasse della loro ignoranza e del loro numero sempre crescente. Sottraendosi al giuramento rinnovato annualmente presso la *Grand-Chambre* (di non incaricarsi di cause ingiuste, di non sottrarre documenti e di non rallentare le procedure), molti procuratori non facevano altro che perseguire il loro profitto, moltiplicando i documenti ed ostacolando il normale svolgimento dei processi.

Martial d'Auvergne esercitò questo mestiere per cinquant'anni, dal 1458 al 1508, avendo particolare successo: fra i suoi clienti figurano Jean II, duca di Bourbon e d'Auvergne, nonché la stessa Facoltà di Medicina dell'Università di Parigi. Il 7 maggio 1500 prestò 35 lire tornesi<sup>8</sup> alla città di Parigi, una somma considerevole che prova come egli fosse decisamente abbiente. Fu proprietario di tre case: quella in cui nacque, di fronte allo sbocco del Petit Pont sull'Île de la Cité e addossata all'Hôtel-Dieu; la casa all'insegna del Cavallo bianco<sup>9</sup>, sita in rue de la Calandre e, infine, una casa situata nella cinta del Palazzo di Giustizia, di fronte alla Santa Cappella, che affittò al memorialista Philippe de Commynes nel 1488-89.

L'opera di Martial d'Auvergne comprende dei testi poetici come le *Vigiles de la mort de Charles VII*<sup>10</sup>, scritte all'epoca di Louis XI in reazione ai disagi del tempo presente, le *Dévotes louanges de Notre-Dame*<sup>11</sup> ed una *Danse des femmes*<sup>12</sup> - oltre, naturalmente, al testo che qui ci interessa.

Gli *Arrêts d'Amour*.

Le «sentenze d'Amore» sono attribuite a Martial d'Auvergne per la prima volta da Benoît le Court nel 1533, e questa tradizione, come ricorda Jean Rychner, è unanimamente accettata. L'opera contiene un solo elemento di datazione certa: il riferimento ai «conseillers ordonnés sur le fait de la justice du trésor d'Amours», citati nell'*Arrêt* 7. Si tratta di una indicazione possibile solo dopo l'ordinanza del 12 agosto 1445, che ripristina i tesoriери di giustizia istituiti nel 1401 ma poi soppressi nel 1408. Tale ordinanza conferisce ai tesoriери il titolo di «conseillers sur le fait de la justice du trésor»<sup>13</sup>, ed è a questa carica che Martial chiaramente si ispira<sup>14</sup>. Egli conosce la pratica del diritto dal 1455. Rychner ritiene che gli *Arrêts* possano essere stati scritti tra il 1460 e il 1466, data della «frénésie».

Con la sua opera, l'autore istituisce la corte del Parlamento d'Amore, dinanzi alla quale sono perorate cause che vedono messi in discussione i diritti d'Amore. Tuttavia, benché l'idea della «cour d'amour» fosse già presente nella vecchia letteratura medievale, l'originalità di Martial è tale da non permettere di avvicinare gli *Arrêts* alle opere di André le Chapelain, il cui settimo capitolo del *Tractatus de*

*amore* si intitola appunto *Judicia amoris* (malgrado il titolo, non appare qui l'idea di giustizia del dio d'Amore), né alla *Cour d'Amour* di Mahieu le Poirier (testo allegorico diversissimo da quello di Martial). Gli *Arrêts* sono da ricondursi, semmai, al ciclo contemporaneo della *Belle dame sans mercy*, inaugurato nel 1424 da Alain Chartier<sup>15</sup>: al primo testo, che dà luogo a discussioni e disquisizioni tra le dame della corte amorosa detta di Charles VI, fanno seguito un *Parlement d'Amour* di Baudet Herenc (dove sono descritti i luoghi in cui Amore rende giustizia ed il processo di un accusato dinanzi a questo Parlamento), una *Dame loyale en amour*, una *Cruelle femme en amour*, di Achille Caulier (la dama è condannata ad essere annegata), e, assieme ad altri testi, gli *Erreurs du jugement de la belle dame sans merci*<sup>16</sup>.

Nei poemi del ciclo suddetto è definita poco a poco la tecnica dell'*arrêt*, basata sull'imitazione del linguaggio giuridico, sull'intervento dell'accusa e della difesa, ed in cui ogni caso è calato in una struttura rigida, ripetitiva. Martial dispone dunque di precisi modelli e sembra, con la sua opera, voler dare un seguito agli *Erreurs du jugement de la belle dame sans merci*. I cinquantuno *Arrêts* si svolgono tutti in questa cornice fittizia, proponendo un'analisi dei rapporti tra i vari galanti e le loro dame: in particolare, Rychner distingue casi centrati sulla materia giuridica, altri in cui prevale il senso dell'avventura e, infine, quelli dove contano soprattutto i caratteri. Si hanno così *arrêts* di tipo giuridico, di tipo narrativo o di genere psicologico. I primi sono basati sulla tecnicità dell'argomentazione e, sviluppando il contrasto tra serietà della forma e frivolezza dei contenuti, si concentrano soprattutto all'inizio della raccolta. Tra l'altro, è nei primi sedici che appaiono delle giurisdizioni inferiori, dinanzi alle quali sono inizialmente perorate le cause, prima di essere presentate in appello alla corte d'Amore.

Gli argomenti, cioè la materia oggetto di ogni singolo caso giudiziario, sono desunti dalla letteratura esistente: l'*Arrêt* XXII sembra avere lontani rapporti con la decima facezia di Poggio Bracciolini; altri ripropongono casi già trattati nei vari poemi del ciclo della *Belle dame sans merci*<sup>17</sup>. Molte storie, invece, sembrano essere ispirate alla realtà quotidiana, ai costumi dell'epoca. Lo spettacolo della strada, delle vie brulicanti di vita, gli usi e i giochi di società, come pure le feste ed i balli fanno l'oggetto di altrettante notazioni che rievocano una Parigi quattrocentesca ben nota al nostro autore.

\*

Martial apre l'opera descrivendo dapprima la sala («la Grant Chambre / Du noble Parlement d'Amours»), quindi i signori della Corte (il presidente, i signori «lais», cioè i consiglieri laici del Parlamento, i consiglieri di Chiesa e, infine, le dee, «toutes legistes et clergesses, / Qui savoient le decret par cuer») e le parti

(«plusieurs amans et amoureux»), in un breve prologo in versi dove egli si esprime alla prima persona<sup>18</sup>. Poi passa all'opera vera e propria, che, poeticamente, introduce come segue:

Je laisseray ceste matiere  
Car de cela pou me challoit,  
Et raconteray la maniere  
68 Comment le president parloit ;

Et tout ainsi et au plus près  
Que les arrestz luy oÿ dire,  
Je les ay escrips cy après  
72 En la forme que l'orrés lire,

Sans y adjouter quelque chose  
Aussi retenir nē oster,  
Et les prononça tout en prose  
76 Comme vous orrés reciter.

(Prologo, *ed. cit.*, p.5, vv. 65-76).

Ogni *arrêt* è scritto alla terza persona e comporta a) una finzione-cornice, la situazione giuridica introdotta dai versi citati, e b) un caso, la storia narrata, oggetto del dibattito che di volta in volta nella suddetta cornice si inquadra.

Si possono pertanto distinguere, sulla scorta di Alexandre Lorian<sup>19</sup>, due livelli: un primo livello, riferito a quanto si svolge nella sala dove sono pronunciate le sentenze e che abbiamo definito la situazione giuridica, e la storia stessa, contenuta, assieme a parti di commento, nei racconti dell'accusa e della difesa: Lorian discerne questi due livelli (narrativi?) sulla base di modalità enunciative diverse. Torneremo più avanti sulla questione.

Rivolgiamo dapprima l'attenzione al particolare uso che Martial fa del linguaggio tecnico, ed al significato che esso riveste all'interno dell'opera.

\*

# 1) Una lettura.

Leggere gli *Arrêts d'Amour* significa impregnarsi dei codici che ne reggono il sistema, e che rappresentano la chiave d'accesso ad un mondo chiuso, in cui le leggi tradizionali d'Amore e Cortesia si esprimono nella rigidità di un lessico speciale, denso.

Il riferimento alle tradizioni letterarie di impronta cortese appare quasi esclu-

sivamente nella cornice metatestuale, dove si inquadra in modo sommario ogni fatto narrato. Si tratta di un riferimento privo di connotazioni sul piano della valenza simbolica e letteraria, ma che fornisce il pretesto per evocare le diverse realtà istituzionali ed una geografia territoriale espressa, semmai, con attenzione a quelle funzioni e cariche statutarie che la amministrano («bailli de Joie», «prevost de Dueil», «vigier d'Amours en la province de Beauté», ecc.).

L'interesse dell'autore si rivolge soprattutto a quanto può richiamare e, di conseguenza, tradurre la natura squisitamente giuridica del suo assunto:

Par devant le prevost de Dueil<sup>20</sup> se assist de pieça ung procès entre une gracieuse dame et le procureur d'Amours, [demandeurs] en cas d'excès, d'une part, et ung jeune amant escuier, deffendeur, d'autre part. Et disoient les dis demandeurs que ceste dame en tout son temps a esté de grant renommee, fort esbatant (...).

(A. 1, p. 7, r. 1-7)

Par devant le bailly de Joie<sup>21</sup> c'est assis ung autre procès entre ung jeune galant amoureux, demandeur, d'une part, et sa dame, deffenderesse, d'autre part. Et disoit le dit demandeur que, ainsi qu'il avoit prins congié de sa dicte dame pour s'en aller en sa maison, (...).

(A. 2, p. 14, r. 1-6)

Il linguaggio tecnico e amministrativo permette dunque di situare le giurisdizioni inferiori davanti alle quali si svolgono i processi riferiti nei primi sedici *arrêts*:

Par devant le vigier d'Amours<sup>22</sup> en la province de Beauté c'est assis ung autre procès entre ung amoureux, demandeur en matiere de recision de contract, d'une part, et sa dame et amye, deffenderesse, d'autre part.

(A. 3, p. 16, r. 1-5)

Gli altri processi hanno luogo dinanzi al «maire de Bois Vert»<sup>23</sup> (A. 4), al «conservateur des haulx priveileiges d'Amours»<sup>24</sup> (A. 5), ai «conseillers ordonnez sur le fait de la justice du Tresor d'Amours»<sup>25</sup> (A. 7), al «marquis des Fleurs et Violettes d'Amours»<sup>26</sup> (A. 9), al «juge de la garde des saulx establis aux contratz d'amours»<sup>27</sup> (A. 10), al «maistre des eaues et forestz sur le fait du gibier d'Amours» (A. 11), alle «dames du conseil d'Amours en la Chambre de Plaisance» (A. 12), al «prevost d'Aubespine», (A. 13), al «seneschal des Anglantiers»<sup>28</sup> (A. 14), al «reformateur general sur le fait des abus d'Amours»<sup>29</sup> (A. 15), e, da ultimo, ad uno degli «auditeurs des causes d'Amours»<sup>30</sup> (A. 16).

L'autore insiste dapprima sulla tecnicità dei casi e inventa queste giurisdizioni che traspongono sul piano della finzione, ma in maniera pertinente con essa, alcune istituzioni reali<sup>31</sup>. Nel sedicesimo caso, appare un semplice uditore delle cause d'Amore (?). A partire dal diciassettesimo, le giurisdizioni inferiori scompaiono ed ogni *arrêt* si apre direttamente «en la court de ceans», cioè alla corte del Parlamento (*passim*).

Martial svuota di significato il sistema allegorico (cfr. «bailly de Joie»)<sup>32</sup>, che pure riecheggia attraverso l'uso dei nomi (*Joie*), per dirigere la propria attenzione verso il meccanismo giuridico (*bailly*), alla cui costruzione quegli stessi nomi partecipano e contribuiscono. La funzionalità del linguaggio giuridico, così annunciato ed introdotto, deborda sul piano della narrazione che tale contesto incornicia, mentre la struttura allegorizzante si risolve tutta all'interno di quest'ultimo.

Tuttavia il linguaggio allegorico, che nasce dall'uso bilanciato di metafora e di personificazione, a momenti appare anche al di fuori della cornice: ad esempio, nell'A. 34 intervengono, quali personaggi che determinano l'azione, *Beauté*, *Nature*, *Mort* e *Amytié*<sup>33</sup>. Leggiamo la storia:

[Les heritiers d'ung amant ont mis la Mort en procès par devant les juges d'Amours en demande de restablir le dict amant en sa premiere nature pour en pourtraire image a sa semblance en memoire de luy, a quoy la Mort a mis exception declinatoire<sup>34</sup>.]

(A. 34, p. 151)

Così una rubrica riassume la materia dell'*arrêt* in apertura del medesimo.

I *demandeurs*, cioè coloro che invocano lo svolgimento del processo, sono due eredi di un amante morto di dolore a causa della scomparsa prematura della sua dama. La *defenderesse*, cioè l'accusata, è la *Mort*:

Et disoient les dits demandeurs que ja pieça dame Nature et Beauté, pour monstrar l'excelence de leur ouvrage, taillèrent, produirent et formerent ung corps de femme le plus bel qu'on pourroit gueres choisir, dont le defunct fut serviteur. Et estoit ceste femme, avecques la beaulté qu'elle avoit, doulce et remplie de toutes les vertus especiales que jamais femme peut avoir, c'est assavoir de doulceur, de honneur, de humilité, de gracieuseté, de beau maintien et doulx regard, tant que nulle ne le passoit.

(*ibid.*, r. 7-16)

Questa bella descrizione della donna, in cui si dispiega l'arsenale classico delle qualità e virtù proprie alla perfetta dama cortese, sembra preludere ad una storia toccante. Ma ancora una volta, ciò che interessa Martial è la valenza giuri-

dica del caso, che si presta ad un dibattito estremamente *pointu*, con tanto di repliche e dupliche del convenuto<sup>35</sup>: gli eredi del defunto e la Morte, chiamata in giudizio, difendono direttamente le rispettive posizioni di fronte al Parlamento d'Amore.

La Morte perde inoltre la qualità di personificazione che concretizza un'idea, in quanto il nome ne è preceduto da un determinante (*la Mort*). In tal guisa, da figurazione attinente alla sfera dell'astratto, essa tende a diventare personaggio a tutto tondo, poiché agisce ed evolve in circostanze fortemente constestualizzate. *Nature e Beauté*, invece, sono nominate nel vago dell'indeterminatezza anche linguistica (assenza di articolo): codeste personificazioni non svolgono infatti un ruolo particolarmente legato alla vicenda, cioè al nodo narrativo dell'*arrêt*. E la narrazione sembra qui strettamente connessa alla cornice, piuttosto che non al contenuto delle varie repliche e dupliche: la storia raccontata è davvero quella del processo, non quella di fatti riferiti col gusto dell'affabulazione e che avrebbero condotto al processo fornendo, semmai, pretesto ed eventuale materia per ricostruzioni narrative da incastonarsi nel quadro dell'*arrêt*.

Gli eredi del defunto si appellano alla Corte sostenendo che la Morte non avrebbe dovuto conoscere di un caso che, invece, soggiaceva all'autorità d'Amore - una autorità sotto la cui salvaguardia e tutela gli amanti, in virtù dei suoi privilegi, erano collocati. Essi chiedono che la Morte ripristini lo scomparso, assieme alla dama, nella condizione iniziale, affinché se ne possano fare almeno dei ritratti destinati a perpetuare il ricordo; domandano inoltre che la gente del Parlamento si unisca alla loro richiesta, dato che stavolta i diritti d'Amore sono seriamente messi in discussione<sup>36</sup>. La Morte, dal canto suo, formula una richiesta declinatoria, in quanto ritiene di non essere soggetta all'autorità di tale Corte: in virtù della suddetta eccezione, chiede che non si proceda al giudizio. La gente del Parlamento, interpellata, ricorda allora gli antichi privilegi d'Amore: la Morte può prendere con sé solo gli amanti che siano «hors d'age» o che abbiano rinunciato alla «amoureuse alliance d'Amours» (*ibid.*, p. 154, r. 86-87). Il fatto che sui giovani amanti la Morte non abbia impero è facile da dimostrarsi: ciò appare

assez par experience des amoureux qui montent et desvalent de nuyt du hault de deux ou trois estaiges par une touaille ou longiere pour entrer en une maison sans eulx blecier ou faire mal, pareillement de ceulx qui couchent entre deux goutieres toute la nuyt, voire quant il gelle a pierre fendant, et sy n'ont point de couverture ne de froit; et aussi de ceulx qui se font avaler par souspiraux et qui endurent aucune fois aux bains l'eau sy chaude qu'ilz sont tous brulez et sy ne sentent point le feu ne la chaleur, ainçois par cela guerissent de toutes maladies et de tous maulx.

(*ibid.*, r. 94-105)

Poiché la Morte non sembra avere autorità sugli innamorati sottoposti alla tutela d'Amore (in effetti, data la rudezza delle condizioni in cui spesso si trovano, costoro dovrebbero essere più facilmente soggetti al suo potere), si deve concludere che, nel caso specifico, essa ha davvero arrecato pregiudizio ai due amanti della storia, infrangendo altresì i privilegi di cui questi beneficiavano. Ma la Morte prosegue nella declinatoria, ricordando come, ghermendoli, non ci sia stata alcuna salvaguardia infranta da parte sua, né eccesso da stigmatizzare: qualora si intimasse a Fortuna, o agli altri suoi garanti, di comparire in giudizio, questi non si presenterebbero nemmeno, giacché la Morte ha potere e privilegio persino su Amore. Prima ancora che si parlasse di Amore o d'Amicizia, infatti, la Morte esisteva. Se essa a volte tralascia di rapire gli amanti audaci, come quelli evocati dalle genti del Parlamento, ciò avviene «de grace et de permission seulement qu'on ne luy povoit retorquer a prejudice» (*ibid.*, p. 155, r. 136-137). Le genti d'Amore duplicano affermando invece che Amore e Amicizia operavano prima che la Morte esistesse. La Corte, «oyes lesquelles parties en tout ce qu'elles ont voulu dire et aleguer» (*ibid.*, p. 156, r. 164-165), formula un giudizio interlocutorio imponendo alle parti di produrre ulteriormente, e per iscritto, le rispettive argomentazioni già presentate a voce. Infine, si delibera che la Morte passi per la «court de ceans» malgrado la sua opposizione, ingiungendo parimenti ai suoi avvocati, sotto pena d'ammenda, che cessino di invocare l'eccezione declinatoria.

La storia narrata, come dicevamo poc'anzi, è proprio quella del processo, e la situazione, che dovrebbe fornire solo la cornice dell'*arrêt*, ne diviene qui materia ed argomento. Dunque, secondo la ripartizione formale e contenutistica in *arrêts* giuridici, narrativi e psicologici - distinzione proposta da Rychner -, dovremmo concludere che il caso presentato nell'A. 34 sia da collocarsi, per la sua tecnicità, tra quelli giuridici. Ci sembra tuttavia che anche la cornice, cresciuta a dismisura rispetto alla parte narrativa delle diverse repliche, possa prestarsi a sviluppi in tal senso. Martial «narra» infatti un processo, e pure i personaggi (gli eredi del defunto e la Morte, che potrebbero magari raccontare una storia sotto il pretesto di enunciare i loro casi) vi prendono parte teorizzando e argomentando in modo rigoroso: le loro repliche non divengono il luogo d'una narrazione liberata da pretesti di sorta. Notiamo peraltro che l'A. 34 si colloca ben oltre i primi sedici, i quali presenterebbero maggior tecnicismo, secondo Rychner, per il fatto di aprirsi sulla descrizione delle giurisdizioni inferiori<sup>37</sup>.

Piuttosto, la sottigliezza dell'argomentazione già constatata, sposta il tecnicismo dal terreno della cornice, in cui pure appariva la fittizia componente allegorica, su quello della narrazione vera e propria: scompaiono certo le artificiose giurisdizioni, e con esse il quadro allegorizzante che sommariamente le definiva, ma la dimensione giuridica permane. Si può notare pertanto come venga meno, in parte, la distinzione tra *arrêts* giuridici e *arrêts* narrativi: Rychner definisce la

«narratività» in base ad un contenuto particolare, quello che maggiormente tradurrebbe il senso di avventura. Oppone quindi narratività e dimensione giuridica. Ma questo secondo aspetto diviene qui materia di narrazione. Come abbiamo indicato, Martial descrive un processo, che diventa l'oggetto degli interventi e commenti stessi dei vari personaggi. Il quadro giuridico non è dunque il pretesto per proporre una storia, segnalata da modalità enunciative diverse e da un diverso contenuto, ma l'argomento principale dell'A. 34.

Se l'opposizione tra sentenze narrative e sentenze giuridiche non appare sempre così netta, è perché la narratività non sembra definibile unicamente su basi contenutistiche, come pare logico ritenere. Il problema si sposta sul terreno della definizione teorica di genere<sup>38</sup>, problematica formale quantomai annosa (nonché, il più delle volte, noiosa).

La presenza di *realia*, cauzione di vero... realismo, è spesso invocata quale elemento comprovante la sicura narratività di un testo<sup>39</sup>. Ora, nel caso dell'A. 34, si potrebbe addurre che l'unico elemento di realtà presente in mezzo a tante dotte disquisizioni sulla legittimità dell'operato della Morte, sia il citato riferimento all'agire baldanzoso dei giovani che essa risparmia: l'annodare una tovaglia o una bandinella (la *touaille*) per scendere da un balcone, il bruciante calore dei bagni dove gli amanti si incontrano, ecc. Questi elementi, che in un altro testo si sarebbero prestati a sviluppi di sicura gravidanza narrativa, appaiono in bocca alle genti del Parlamento, pure chiamate a pronunciarsi sull'abuso della Morte - un abuso che mette in discussione precise competenze. Tali dettagli, qui, sebbene incastrati in una replica, cioè al di fuori della cornice, non danno luogo né adito ad amplificazioni e sono subito lasciati cadere. Ma perché non considerare come *realia* tutte le maglie del tessuto discorsivo dell'*arrêt*? Il linguaggio stesso in cui se ne articola la struttura, animando una realtà fatta di parole, dando cioè vita a quella realtà attraverso il potere evocativo della rappresentazione *langagière*, sembra costituire il principale dato «realistico» in tutta la tessitura narrativa dell'insieme. Martial si interessa anzitutto all'uso di quel linguaggio, uso speciale di cui egli solo è capace, e che traduce un «plaisir de cuistre» nel quale ogni *arrêt* trova pieno significato. Il realismo, se realismo va cercato per poter dire dove inizia e dove finisce la componente narrativa di queste storie, risiede anzitutto - e forse solo - nella pratica del linguaggio giuridico, la cui presenza prevarica quella del codice allegorico e amoroso.

\*

## 2) Una interpretazione.

La lettura dell'*Arrêt* 34 sembra indicare che la componente giuridica e quella narrativa non sempre si oppongono al punto da isolare luoghi del testo funzio-

nalmente contigui, come la cornice, in cui si presume sia introdotta la finzione, e il contenuto, dove sul tono della narrazione dovrebbero apparire momenti più vicini alla realtà. D'altro canto, il binomio giuridico/narrativo non può essere ricondotto al dualismo dei *linguaggi* giuridico e allegorico-amoroso. Questo secondo codice, tendendo a scomparire già dalle varie cornici degli *arrêts*, appare vieppiù privo di pertinenza all'interno di storie in cui la materia legale si impone, anche linguisticamente, come oggetto di narrazione: Martial è un procuratore al Parlamento, e la sua realtà è quella del protocollo e della relativa «*langue de bois*». Malgrado il tentativo di calare in uno stampo a forma fissa alcune storie di impronta cortese ed amorosa, trovate nella letteratura del tempo, è proprio la realtà che più egli conosce a prevalere nella sua opera. Ed è a questa realtà, appunto, che il lavoro di Martial deve i suoi pregi.

Se rivolgiamo l'attenzione ad altre «sentenze», scegliendole tra quelle che, con Rychner, si possono classificare come principalmente narrative, ci accorgiamo che la fusione tra quadro e storia è ugualmente presente (sebbene secondo diversi equilibri), proprio perché non ha senso associare i termini finzione-giuridica e narrazione-amorosa (o peggio, *realista*). Consideriamo l'A. 29, la cui rubrica recita:

[Une dame se plaint de son amy tendant a conclusion qu'il soit condamné de luy reparer le mal et douleur qu'elle porte et souffre pour l'amour de luy, et d'avantage se plaint qu'il ne l'a visitée plus souvent et requiert que deffence luy soit faite de n'en aymer d'autre que elle]

(ibid., p. 135).

Narrativamente si può rilevare che la rubrica crea un orizzonte d'attesa nel lettore, il quale si interroga circa l'esito del processo.

L'*arrêt* si apre subito di fronte alla corte d'Amore: «Ceans s'est complaint une dame d'un sien amy, disant qu'elle a dés pieça donné et mis son cuer a luy du tout...» (ibid., r. 1-3). La dama enuncia la causa nel rispetto della rigorosa struttura procedurale, lamentando il fatto che, sebbene ami l'uomo che ora cita in giustizia, questi si faccia negare e non tenga conto dei suoi sentimenti: la farebbe languire in mille maniere, rifiutandole ogni cortesia. Ella sostiene poi di sapere che il suo amato ha riposto altrove il proprio cuore, e che avrebbe un'altra dama, quantunque in passato le avesse giurato «*foy et leaulté*».

L'enunciato della causa prende a momenti una *allure* piuttosto narrativa; è così che compaiono tratti enunciativi e precisioni di dettaglio che permettono di parlare di «*fiction encadrée*»<sup>40</sup>:

Et disoit ceste dame complainant que a l'occasion de ce cas et de ce



qu'elle voit maintenant que le dit galant la laisse pour en prendre une autre, elle en a eu et a sy grande desplaisance au cuer qu'elle n'en savoit boire ne menger chose qui bien luy face.

(*ibid.*, p. 136, r. 22-27)

La vicenda della dama è introdotta sotto forma di completa («Et disoit que» + la sua storia). Tuttavia, la coniugazione ad un tempo passato del verbo introduttivo (*disoit*) sembra collocare in una dimensione storica anche la «fiction-cadre», cioè la cornice giuridica, mentre la storia narrata comporta dei verbi al passato («en a eu», «elle n'en savoit boire ne menger»), come pure al presente («a sy grande desplaisance au cuer»):

Elle ne peut durer ne dormir de nuyt, car tousjours sans cesser pense a luy. Son cuer luy fremist et luy viennent plusieurs vomissemens qui très souvent la font esvanouir; elle crache sang a gros morseaulx meslés de grant ordure, qui est grant pitié. Et, brief, elle se doute que le dit galant ne lui ait baillé quelque mauvais boucon dont elle a ceste maladie.

(*ibid.*, r. 27-34)

Dopo una breve notazione sulle conseguenze delle pene che la dama è costretta a sopportare, e che in effetti costituiscono materia per una digressione formalmente incorruttibile nello svolgimento del processo, ella riprende a evocare i propri dubbi presenti. Torniamo dunque sul piano della narrazione giuridica. L'uomo si difende affermando che tale dama non lo ha mai gratificato del suo amore quando egli la cercava, e che era di strane maniere («estranges manieres»), essendone il cuore «volaige»: non è dunque da rimproversì, ora, per il fatto di destinare ad un'altra le sue attenzioni. E se la donna è malata, la causa ne va cercata altrove, non essendo egli responsabile di ciò. Infatti, mai la avrebbe fatta attendere o avrebbe mancato d'accontentarla oltre ogni suo diritto, contrariamente a quanto ella dichiara.

Dalla storia esposta, è possibile constatare che la materia in sé non è giuridica: il caso non ruota attorno alla rescissione di un contratto o ad una questione di ammortamento, bensì ad una *querelle* tra amanti. Eppure si ha l'impressione che malgrado la valenza narrativa o psicologica dell'argomento, la parte di narrazione concretamente inquadrata, cioè la «fiction encadrée», continui a ridursi a pochissime notazioni: la donna si sente mancare e tosse, espettorando sangue, ma queste conseguenze si protraggono nel presente della sua partecipazione al processo. Di qui l'uso di tempi al passato e al presente, che abbiamo potuto rilevare in una transizione cornice->storia. Oltretutto, il passato è usato non solo per la vicenda della donna (dove pure appaiono verbi al presente), ma anche per la storia

del processo cui ella partecipa. Insomma, è difficile trovare nettamente un punto di transizione tra la cornice e la storia inquadrata, in base alla sola analisi dell'uso dei tempi. Quest'ultima - la storia - sembra inserita in funzione della presentazione argomentativa che il processo richiede.

Certamente si possono distinguere i vari momenti di ogni *arrêt*, sempre strutturati secondo un dispositivo che Martial rispetta con estremo rigore - e che ricalca fasi processuali e procedurali a lui ben note. Stando alla schematizzazione di Rychner<sup>41</sup>, possiamo discernere: a) l'enunciato della causa, che indica come si apre l'affare, davanti a quali giudici si svolge l'arringa, le parti in causa e la materia giuridica del contenzioso. E' questa la «fiction-cadre», ovvero la cornice, la storia principale del processo. b) Viene poi il dibattito orale, che comporta accusa e difesa, con tanto di repliche e dupliche del convenuto<sup>42</sup>. c) Viene infine il dispositivo della sentenza, introdotto da una formula rigida («parties oyes»). L'istanza competente in materia, prima di deliberare, chiede spesso che vengano prodotti documenti o prove supplementari: sono gli *appointements*<sup>43</sup>. Ciò, ad esempio, è quanto avviene alla fine del citato A. 29: non conosciamo la sentenza della Corte, giacché il caso si chiude su un rinvio, un «*appointement au conseil et en droit*» (*ibid.*, p. 138).

È dunque possibile schematizzare gli *arrêts*, come è stato fatto: in ognuno di essi appaiono i vari momenti di una procedura *figée*. La struttura ripetitiva emerge con chiarezza qualora si consideri un testo abbastanza corto. Di seguito, riconduciamo al modello esemplificativo proposto da Alexandre Lorian<sup>44</sup> ma calcolato su quello di Rychner, l'*Arrêt* 27, che consta di appena settantuno righe:

- 1) Parte introduttiva: «En la court de ceans s'est assiz ung autre procès entre ung pauvre amant, appellant de certain reffuz a lui fait par sa dame, d'une part, et sa dame, intimee, d'autre». (A. 27, p. 128, r. 1-4).
- 2) La *demande*, in cui l'attore, colui che promuove l'azione, a) racconta i fatti: «Et disoit le dit appellant que» + racconto dei fatti: l'amante accusa la sua dama di averlo trattato duramente, benché egli volesse farle omaggio d'un fazzoletto ricamato con le sue iniziali, omaggio che lei ha rifiutato. b) l'amante chiede poi riparazione: «...demandoit provision d'estre remis en l'estat qu'il estoit par avant son appel, et despens» (*ibid.*, r.5-27).
- 3) La *defense*, in cui l'accusato/a espone la sua versione dei fatti, si difende («De la partie de la dite intimee fut deffendu au contraire») e/o giustifica il proprio comportamento chiedendo a sua volta riparazione: nell'A. 27, la dama spiega che se ha rifiutato l'omaggio, è perché lo ha trovato irraggiungibile: «...car il se vouloit trop mocquer d'elle de luy presenter ung tel don,

qui n'estoit recevable, veu que, c'elle l'eust prins, elle eust confessé en effect d'estre morveuse...» (*ibid.*, r. 28-40).

- 4) La replica: «A quoy ce povre amant repplicquoit...». Si schermisce dunque sostenendo di non aver mai avuto tale pensiero, e si offre di provarlo, se necessario. (*ibid.*, r. 41-53).
- 5) La duplica, che, come rileva Lorian, segue la replica in ben 36 dei 51 *arrêts*: «Sur quoy la dite dame pour ses dupplicques au contraire disoit...» (*ibid.*, r. 54-59).
- 6) Dispositivo dell'*arrêt*: «Finablement, parties oyes, ont esté appointez en droit et a mettre devers la court et au conseil». Dopo il rinvio, la Corte delibera che il dono non era «recevable» e condanna l'amante alle spese del processo, vietando altresì a tutti gli amanti di fare simili doni alle loro dame! (*ibid.*, r. 60-71).

Secondo la valida sistematizzazione di Lorian, la parte iniziale e quella finale - cioè la cornice (1) e la sentenza (6) - costituiscono la finzione-*cadre* dell'*arrêt*. I momenti centrali si prestano invece ai vari sviluppi (sequenza narrativa): questi possono concentrarsi nella descrizione dei fatti presentati durante la domanda e, eventualmente, durante la difesa, che introduce allora una variazione al medesimo racconto. Domanda e difesa, comunque - ed anche attraverso le diverse repliche e dupliche -, non comportano solo le sequenze narrative che Lorian cerca di definire in base a modalità enunciative, ma anche parti di storia commentata, in cui si vede come la narrazione sempre si pieghi ai fini di quel *plaidoyer* che la modella e giustifica.

Ognuna delle cinquantuno «sentenze d'Amore» presenta una stessa struttura chiaramente identificabile. Tuttavia - ed è quello che attraverso la nostra analisi ci preme sottolineare -, le diverse parti dell'*arrêt* non si oppongono sul piano formale, ma si fondono in un flusso sovra-narrativo sancito dalla continuità stilistica e linguistica dell'enunciato. E ciò, come parrebbe, al di là delle ripartizioni che la rigidità dello schema giuridico, con le sue formule ed i suoi riti, vorrebbe imporre al testo.

\*

### 3) A proposito del sistema verbale.

Una lettura di sapore letterario, qualora si sia impregnati del lessico tanto caro all'autore, consente già di entrare nel mondo in apparenza chiuso e speciali-

stico di Martial d'Auvergne - operazione di filologia poetica, questa, che non rifugge né teme i pericoli d'una comprensione inizialmente letterale dell'opera<sup>45</sup>. Oltretutto, è sempre bene assicurarsi della compenetrazione che permette una lettura «au pied de la lettre» dei testi, prima di passare ad analisi più approfondite e «au deuxième degré».

L'impressione che rimane al lettore degli *Arrêts d'Amour*, dunque, è quella di una estrema densità che non lascia trasparire istanze compositive diversamente stratificate da parte dell'autore. Se avviciniamo lo sguardo al tessuto narrativo di queste sentenze, troviamo conferma alle prime impressioni di lettura: lo stile ne è uniforme, ed esse presentano una particolare unità interna che non motiva analisi classificatorie oltremodo pertinenti.

Lorian, nel suo lavoro, non ha torto di analizzare il sistema degli *arrêts* (è quanto abbiamo visto poc'anzi), per il quale propone una schematizzazione che, comunque, ricalca le tappe stesse della procedura praticata da Martial: approda così ad una descrizione certo efficace. Il problema sembra nascere nel momento in cui egli affronta la questione delle tonalità narrative, tentando di classificare le varie fasi di ogni *arrêt* sulla base dei rispettivi modi di enunciazione.

Prendendo le mosse da teorie di natura (pragma)linguistica, riferendosi cioè a concetti di Benveniste, Damourette e Pichon, Weinrich o M. Le Guern, il critico riassume i caratteri del «realismo» narrativo, ben documentati da testi rappresentativi come le *Cent Nouvelles nouvelles*, o *Saintré* di Antoine de La Sale: in queste opere egli vede la cauzione di precise forme di narratività. Passa poi al vaglio dei medesimi criteri le nostre sentenze d'Amore: l'unicità e la non ripetitività di casi ben individuati, nonché raccontati alla terza persona dal Presidente del Parlamento, parrebbero dotare ogni *arrêt* dei tratti enunciativi propri alla modalità storica. Tuttavia, l'esame delle coordinate deittiche presenti nel testo, in particolare del *sistema verbale* e del relativo tipo di cronologizzazione referenziale all'interno dell'enunciato, non consente di parlare veramente di modalità storica. Insomma, le nostre sentenze sarebbero narrative o meno? Se sì, in che misura possono essere considerate tali? Lorian cerca allora frammenti di enunciazione storica laddove pensa di poterne trovare, e rivolge l'attenzione al racconto dei casi incastonati nelle parti dell'accusa e della difesa.

La «fiction-*cadre*», ovvero il processo con le sue formule, sarebbe poco narrativa in quanto il passato remoto vi compare una sola volta, all'inizio del primo *arrêt*; le altre forme di passato (cioè il p. prossimo; non vi sono imperfetti nelle formule procedurali) non farebbero che introdurre effetti di «anteriorità», rimandando il lettore al presente del processo e a quello del verdetto finale. Il presente, talora generalizzante o di commento, non sarebbe dunque il tempo della narrazione storica - neanche l'imperfetto, che immerge il lettore in una forma di attualità trascorsa (per questo tempo si parla di «presente del passato»).

Lorian oppone il presente del commento al passato della storia, come se la narrazione, in quanto produzione di un enunciato, dovesse necessariamente emettere scorie di testo che si contrappongono all'atto che le produce. Si tratta di una posizione corretta, ma basata su criteri interpretativi moderni.

L'imperfetto appare nella sequenza narrativa dei vari *arrêts* (vedere punti 2 - 5 dello schema), legandosi più precisamente ai verbi introduttori: «et disoit que...» (*passim*). Giustamente Lorian segnala che questi verbi non fanno parte delle formule rituali della procedura; eppure a nostro parere essi si collocano sullo stesso piano del processo, in quanto mostrano le parti in causa sul punto di pronunciarsi, di difendersi o di accusare: il loro enunciare diventa l'enunciato (storico?) attraverso cui Martial racconta le sedute del Parlamento:

les gens d'Amours *disoient* qu'ilz avoient veu les informations...

(A. 51, p. 215, r. 75-76).

I personaggi fanno parte della storia di questi processi.

I verbi introduttori di completeive a sfondo narrativo, contenenti cioè il resoconto dei fatti che gli amanti pronunciano, talora sono coniugati anche al passato o al trapassato remoto:

De la partie du dit amoureux *fut defendu* du contraire...

(*ibid.*, p. 215, r. 49-50).

Per Lorian, tali preteriti non determinano veramente il racconto, in quanto, isolati e stereotipati, costituirebbero solo delle formule tradizionali. Bisognerebbe interrogarsi maggiormente sulla natura del sistema verbale in medio francese, tuttavia, prima di fondare una analisi volta a stabilire il grado di narratività di testi che non corrispondono ai nostri criteri estetici, né rimandano ad una logica moderna circa l'uso che dei tempi essi praticano.

Al pari delle formule di rito, la descrizione dei personaggi che proferiscono le diverse cause fa parte dell'enunciato storico del processo, e questo loro agire è comunque descritto da verbi al passato. Per cui, se è sulla base di tale uso verbale che vogliamo definire la natura storico-narrativa dell'enunciato, dobbiamo concludere che esso è tanto «narrativo» quanto le sequenze di storia esposta dalle parti ed incastrata *en abyme* nella cornice processuale. Se invece tralasciamo di forgiare questa modalità enunciativa su una opposizione nell'uso di determinati tempi verbali, andiamo incontro alla infondatezza della questione. Lorian lega alcuni tempi del passato, per il fatto di essere composti, alla sfera del presente (come già detto, introdurrebbero una idea di anteriorità rispetto ad esso). Ma anche il presente può costituire un tempo della narrazione storica.

Ed i verbi al presente, come pure quelli al passato, appaiono sia nella cornice (non tanto nelle formule procedurali, ma almeno nella narrazione del processo e nella presentazione delle parti), che nella «fiction encadrée». Sul piano delle modalità enunciative, dunque, quadro e contenuto sembrano sconfinare l'uno nell'altro: l'autore adotta uno stile narrativo le cui fluttuazioni, di difficile interpretazione per il lettore moderno, non coincidono con i momenti di trapasso che i luoghi topici delle sentenze rigidamente scandiscono. Nello spirito dell'autore, la narrazione del processo non si oppone a quella delle parti, né tematicamente, né formalmente.

Tematicamente, la narrazione è modulata sui toni che la funzione giuridica esige. Pertanto è difficile, a volte, distinguere storia pura (il resoconto del fatto) e storia commentata (il commento del fatto). Né, formalmente, l'analisi dei tempi verbali ci aiuta in questa impresa: un effetto di stile indiretto libero fa sì che la presenza dell'autore e del suo giudizio contaminino intenzionalmente la narrazione dei personaggi, per cui resoconto e commento si fondono nelle loro bocche: sia la narrazione che il commento possono contenere tempi al passato o al presente.

Lo specialista enumera e classifica l'uso di questi tempi, mostrando che i preteriti appaiono soprattutto nelle sequenze narrative - quel racconto nel racconto che costituisce la parola delle parti -, togliendo valore probante alle eccezioni (ad es. l'uso del presente *en récit*): il risultato sarebbe che, alla luce delle descrizioni modali odierne, vi è pochissima narrazione nei nostri testi. La cornice non sarebbe narrativa, non essendo conforme all'uso descritto dagli stessi criteri (si mostra allora come gli eventuali passati siano qui, in realtà..., dei presenti).

Più semplicemente, riteniamo che l'analisi del sistema verbale, validissima in sé (e rendiamo merito a Lorian di averla operata fornendo una precisa e riutilizzabile descrizione quantitativa dei rispettivi usi), non vada praticata alla sola luce di concetti che, poggiando su modellizzazioni moderne, sono legati a definizioni di genere estranee alla poetica dello scrivere medievale. È pur vero che Martial usa maggiormente determinati tempi in determinati contesti, ma l'eccezione a tale pratica c'è, ed è dotata anch'essa di significato. Le fluttuazioni nell'uso dei tempi verbali, come ci sembra di aver mostrato per le *Quinze Joies de Mariage*<sup>46</sup>, rimandano a una strutturazione modale in corso di svolgimento, e si legano ad una certa indeterminazione nelle intenzioni narrative o dimostrative (o educative, o parodistiche, o moraleggianti ecc.) degli autori - nel nostro caso, di Martial d'Auvergne.

La lingua resta pur sempre l'unica via per accedere ad un mondo, come quello degli *Arrêts d'Amour*, in cui la realtà è una costruzione ideale, le cui vestigia son fatte di parole.

## Conclusione

Col presente lavoro, abbiamo tentato di segnalare qualche via d'accesso al mondo di Martial d'Auvergne, la cui vitalità traspare attraverso l'uso di una lingua che si compiace nella propria chiusa, apparente sottigliezza: Martial racconta anzitutto le ripetitive peripezie di un linguaggio che descrive se stesso, definendo i criteri e l'estetica d'una narrazione il cui enunciato non si lascia circoscrivere con facilità alla luce dei nostri concetti linguistici.

Respingendo i limiti che oggi si pongono tra l'astrattezza di un pensiero che interpreta e commenta, e la concretezza di una parola che racconta o dipinge, la lingua medievale in cui sono redatte queste sentenze si modella nella preziosa densità di un tessuto *comunque* narrativo, incastrato in una cornice spessamente fusa con esso.

Poiché narrare e commentare non sono atti poi dissimili per i protagonisti degli *Arrêts*, raccontare e giudicare sono azioni assai vicine per l'autore che li ascolta. E poiché la concretezza del linguaggio è tale da situare le parti in causa, altrimenti indeterminate - tale comunque da conferir loro sufficiente spessore -, il tipo di enunciato che vi si lega diviene così, e ne risulta, solidamente narrativo.

Martial inventa il proprio stile, definisce la cifra della sua espressività personale, percorsa dall'onda lunga di una sicura originalità le cui coordinate autoreferenziali danno alla nozione di realismo una pregnanza insolita: i personaggi, che ci paiono stereotipi, in realtà son più che definiti e individualizzati nello spirito dell'autore. La corte d'Amore, irreal e distante ai nostri occhi, prende corpo e esiste per la solidità che l'autore le presta, grazie al linguaggio di cui la riveste.

Il sentimento di irrealtà che la lettura dell'opera forse procura non corrisponde a quello che Martial voleva trasmetterci. Al contrario, egli si muove dappresso alla realtà, la *propria* realtà. A modo suo egli racconta. Non chiediamoci più se narra o commenta: non è, ciò, quanto auspica. Raccogliamo piuttosto l'inusitato progetto *poetico* e lasciamoci guidare: Martial vuole solo che ci interessiamo al suo mondo, e che varchiamo, con lui, la soglia del Parlamento d'Amore.

## NOTE

Nelle note forniremo, oltre ai vari riferimenti bibliografici, dettagli di civiltà ed altre informazioni utili per situare l'autore e la sua opera sullo sfondo della Parigi quattrocentesca, nonché delle istituzioni dell'epoca. Alcune note svilupperanno inoltre punti di natura teorica e metodologica, in relazione ad affermazioni presenti nel corpo dell'articolo.

<sup>1</sup> L'edizione alla quale faremo riferimento è la seguente: M. D'Auvergne, *Les Arrêts d'Amour*, publiés par J. Rychner, Paris, Picard, 1951 (SATF).

<sup>2</sup> Le informazioni sull'autore sono desunte dall'introduzione di Jean Rychner alla sua ed. cit. dell'opera, pp. VII-LXII. Lo studioso fornisce una ricca documentazione relativa alla biografia di Martial d'Auvergne, risultato di approfondite ricerche d'archivio. Per una introduzione agli studi genealogici, è possibile consultare oggi, quale guida alle ricerche d'archivio, il libro di G. Bernard, *Guide des recherches sur l'histoire des familles*, Paris, Archives Nationales, 1988, diffuso dalla *Documentation française*.

<sup>3</sup> Cfr. ed. cit., p. VIII. Rue de la Calandre esisteva ancora nel 1551, come appare dalla carta di Parigi detta *plan de Bâle*, edita da Olivier Truschet & Germain Hoyau (nonché conservata presso la Biblioteca universitaria di Basilea). Oggi questa zona dell'Île de la Cité è occupata dalla Prefettura di Polizia, edificio delimitato, a sud, cioè sulla Senna, dal Quai du Marché-Neuf.

Per la nomenclatura delle vie, ci si riporterà a J. Hillairet, *Dictionnaire historique des rues des Paris*, 2 voll., 1963, che comporta successive e continue riedizioni con aggiornamenti vari. L'amante delle vecchie pietre ancora esistenti a ricordare la vita di una Parigi del passato, può invece consultare, sempre di J. Hillairet, *Connaissance du Vieux Paris*, Paris, Payot & Rivages, 1993 (riedizione della ed. in 3 voll. del 1956, preparata a partire da una vecchia *Evocation du Vieux Paris*, Paris, Minuit, 1951-1953-1954).

<sup>4</sup> Il padre di Martial d'Auvergne, anch'egli di nome Martial nonché procuratore al Parlamento e notaio allo Châtelet, era stato membro del consiglio di fabbrica (*marguillier* < lat. MATRICULARIS, «colui che tiene il registro») a Saint-Germain-le-Vieux. Questa chiesa, all'ombra di Notre-Dame, era una delle ventidue che sorgevano nel dedalo inestricabile di anguste viuzze dell'Île de la Cité, oggi definitivamente scomparse a seguito dell'attuazione del piano urbanistico dell'architetto Haussmann (XIX sec.).

In realtà, la distruzione di chiese comincia nella Cité già a partire dal XVIII secolo: scompaiono così Saint-Christophe, Sainte-Geneviève-des-Ardents, Saint-Jean-le-Rond. Dopo la rivoluzione, la demolizione continua, appunto, con Saint-Germain-le-Vieux, con Saint-Pierre-des-Arcis, Saint-Pierre-aux-Boeufs, ecc. E' possibile trovare una carta delle chiese e parrocchie della Cité in appendice al *Journal d'un bourgeois de Paris* (1405-



1449), texte original et intégral présenté et commenté par Colette Beaune, Paris, Livre de Poche, 1990 (*Lettres gothiques*, 4522), p.477.

In particolare, Saint-Germain-le-Vieux, dove ancora nel XVII secolo era possibile leggere l'epitaffio di Martial d'Auvergne (trascritto da Guillaume Colletet, cfr. la *ed. cit.*, p.XIX, n.1), si trovava di fronte al Petit Pont ed era delimitata a nord dalla rue de la Calandre e, posteriormente, da rue de la Madeleine. Cfr. la citata pianta storica di Truschet & Hoyau.

<sup>5</sup> J. DE ROYE, *Journal connu sous le nom de Chronique scandaleuse, 1460-1483*, publié par Bernard de Mandrot, Paris, 1894-1896, t.1, p. 160. Cfr. M. D'Auvergne, *ed. cit.*, pp.VIII-IX. J. Rychner si chiede anche se l'epidemia in questione avesse qualche rapporto con la peste che dilagò a Parigi nel 1466. Si ha notizia, in effetti, di una *pulvis contra pestem composita a magistro Martiale d'Auvergne, Parisius commoranti*. Cfr. E. WICKERSHEIMER, *Dictionnaire biographique des médecins en France au moyen âge*, ad art. «Martial d'Auvergne», t.2, Paris, 1936, p. 539. La ricetta si trova nel ms. lat. 7106 della Bibl. nat., fol. 77 v°.

<sup>6</sup> Bibl. nat., ms fr. 1804. Cfr. l'*ed. cit.*, p.IX, n.2.

<sup>7</sup> Jean Rychner basa la sua descrizione delle caratteristiche professionali del procuratore sul testo di F. AUBERT, *Histoire du parlement de Paris*, t.1, Paris, 1894, pp. 218-226. Cfr. la sua *ed. cit.*, p. XI, n.1. Per una introduzione alla storia della problematica giuridica, si possono consultare, oggi, il manuale di P.- C. TIMBAL - A. CASTALDO, *Histoire des institutions et des faits sociaux*, 8° éd., Paris, 1990, e quello di J. ELLUL, *Histoire des institutions*, t.3 : *Le Moyen Âge*, 7° éd. réimp., Paris, 1990.

<sup>8</sup> La lira tornese (*livre tournois* < lat. \*TURONENSIS) è una moneta coniata dapprima a Tours, che poi circolò anche in Italia, particolarmente nel regno di Napoli. Cfr. N. ZINGARELLI, *Vocabolario della lingua italiana*, settima ed. interamente riveduta, 21ª ristampa, Bologna, Zanichelli, 1945.

Sistema monetario: si usano congiuntamente una moneta di conto ed una moneta reale. Il sistema di conto, d'origine carolingia, è dovunque lo stesso: una lira (*livre*) corrisponde a 20 soldi, cioè a 240 denari (un soldo equivale a 12 denari). Le monete reali sono invece molteplici: se fino alla metà del XIII secolo vale il sistema monometallico basato sull'uso dell'argento e dei vari derivati (*demi-denier*, cioè obolo o *maille*, e *double*), a partire dalla riforma monetaria di Saint Louis, nel 1226, si coniano: a) monete pesanti d'argento (il *gros*, del valore di 12 denari = un soldo, e, dal 1356, il *petit blanc* = 5 denari ed il *grand blanc* = 10 denari), e b) monete d'oro per i pagamenti internazionali: il leone e lo scudo che, creati rispettivamente nel 1338 e nel 1336, valgono circa 30 soldi tornesi. Jean II crea il *mouton*, del peso di 4,6 gr., mentre nel 1360 appare il franco (3,88 gr.), moneta

che presenta il vantaggio di equivalere esattamente a 20 soldi tornesi, cioè ad una lira tornese. Cfr. *Journal d'un bourgeois de Paris (1405-1449)*, *op. cit.*, annexe II: "Les monnaies", p.451.

Non vi è monopolio della moneta all'interno del reame: circolano infatti monete *royales*, borgognone o *flamandes*. Le prime sono appunto il tornese e il *parisis*: 4 denari tornesi valgono 5 denari *parisis*. Cfr. *ibid.*, p.452, ed anche D. LALANDE, *Lexique de Chroniqueurs français* (XIVe s. - début du XVe s.), Paris, Klincksieck, 1996 (*Matériaux pour le DMF*, 1), art. *livre*, p.289.

<sup>9</sup> Fino all'apparizione della numerazione delle case, nel 1805, solo l'insegna consentiva di designare e ritrovare ogni abitazione. Anche se certo dovevano già esistere, le prime insegne attestate risalgono al 1200. Rare nel XIII secolo, l'uso se ne diffonde a partire dal XIV e soprattutto dal XV secolo: debbono segnalare al viaggiatore la presenza di un ostello o di taverna. Sono apposte sulle case e sulle botteghe, e, fatte di legno scolpito, di pietra a bassorilievo, di metallo lavorato o di terracotta, sono sempre policrome: rappresentano immagini di santi e soggetti religiosi, ma anche figure umane, animali, piante, e talora permettono giochi di parole: «alla *Vertu*» (una *U* dipinta in colore verde!). Alcune insegne danno il nome alla via: sussiste tutt'oggi la rue de l'Échiquier. Cfr. A. FIERRO, *Histoire et dictionnaire de Paris*, Paris, Laffont, 1996 (*Bouquins*), art. *enseigne*, pp. 852-854. Questa opera, strumento di consultazione maneggevole, comporta anche una guida di ricerche archivistiche, cartografiche, ecc., particolarmente ricca e fornisce una vasta bibliografia tematica sui diversi aspetti della cultura, della società, dell'organizzazione amministrativa ecc. della città per le varie epoche (cfr. biblio., pp. 1201-1509).

<sup>10</sup> Mss.: Bibl. nat., ms. fr. 5054. Chantilly, Musée Condé, ms. 503, copia del precedente. Ed.: cfr. BRUNET, *Manuel*, t. III, col. 1481-1483, e A. CLAUDIN, *Histoire de l'imprimerie et France au XVe et au XVIe siècle*, t. I, pp. 275-279, t. II, pp. 82 e 92, t. IV, pp. 156-161. Cfr. l'*ed. cit.* di J. Rychner, p.XIX.

<sup>11</sup> Oltre al già citato ms., Bibl. nat. ms. fr. 1804, cfr. V. PUTTONEN, in *Etudes sur Martial d'Auvergne*, Helsinki, 1943, pp. 47-48. Cit. in *ed. cit.*, p.XXI.

<sup>12</sup> Mss.: Bibl. nat.: ms. fr. 25434, fol. 61. Ms. fr. 1186, fol. 98 v°. Nouv. acq. fr. 10032, fol. 224. Ms. fr. 995, fol. 23 v°. Arsenal 3637, fol. 26. Ed.: cfr. BRUNET, *Manuel*, t. II, col. 490-495. L. GÖRTZ, «Martial d'Auvergne : la *Dance des femmes*», in *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, t. 58, Jena e Leipzig, 1934, pp. 318-334. Cfr. l'*ed. cit.*, pp. XXI-XXII.

<sup>13</sup> Questi consiglieri formavano la Camera del Tesoro. Quando gli uomini del re perseguivano e sollecitavano il pagamento di un diritto dovuto al demanio, come nel caso del

diritto di ammortamento (*amortissement*) illustrato nell'A. 7, se il pagamento era contestato la sentenza in materia spettava alla Camera del Tesoro. Cfr. G. DUPONT-FERRIER, *Les origines et le premier siècle de la Cour du Trésor*, Paris, 1936, cit. da J. Rychner nella sua *ed. cit.*, glossario, pp.236-237, alla voce *conseillers* ecc.

<sup>14</sup> Cfr. l'*éd. cit.* di J. Rychner, p.XXIII, n.6, che si basa su E. CHÉNON, *Histoire générale du droit français public et privé des origines à 1815*, t. I, Paris, 1926, p. 882, e P. VIOLLET, *Histoire des institutions politiques et administratives de la France*, t. III, Paris, 1903, p.432.

<sup>15</sup> A. CHARTIER, *La Belle dame sans mercy et les poésies lyriques*, par A. PIAGET, Lille, Giard et Genève, Droz, 1949 (TLF).

<sup>16</sup> Cfr. l'introduzione di Arthur Piaget alla sua *ed. cit.* della *Belle Dame sans mercy*, pp.VII-XV, oltreché l'intro. di J. Rychner alla sua *ed.* dell'opera di Martial d'Auvergne.

<sup>17</sup> Jean Rychner nota come i poemi utilizzati da Martial d'Auvergne per la scrittura della sua opera appaiano tutti raggruppati, all'esclusione di altri di cui invece egli non si serve, in uno stesso manoscritto: il Vat. Reg. lat. 1363. Sarebbe stato dunque in possesso di questo manoscritto?

<sup>18</sup> Cfr. l'*éd. cit.*, pp.3-5. Si tratta di 76 versi ottsillabici raggruppati in 19 quartine, dalle rime strutturate secondo il modello ABAB, CDCD, ecc. Gli *Arrêts d'Amour* si chiudono, simmetricamente, su di un intervento poetico di 28 versi raggruppati in 7 quartine, intervento analogo, nel metro, a quello che funge da prologo.

<sup>19</sup> A. LORIAN, «Thématique narrative et énonciation non narrative», in *Le Moyen Français*, 33 (1993), pp. 33-46.

<sup>20</sup> Il prevosto è un agente del re o di un signore, dalle funzioni diverse: giudiziarie, amministrative, militari. Agente del re, è subordinato al balivo (*bailli*) e incaricato di amministrare il dominio reale, di rendere giustizia e di percepire le tasse in una circoscrizione determinata. A Parigi vi è poi il prevosto della città, rappresentante del re dal potere analogo a quello dei balivi di provincia e che siede allo Châtelet. Vi è, infine, il prevosto dei mercanti, capo dell'ansa dei mercanti dell'acqua, che si fa assistere da quattro scabini (*échevins*), e che, a partire dalla fine del XIII secolo, diviene il capo d'una vera e propria municipalità parigina. Cfr. D. LALANDE, *Lexique de Chroniqueurs...*, cit., art. *prévost*, p. 403.

<sup>21</sup> Il balivo è un ufficiale (*officier*, nel senso antico di colui che detiene una carica, un

ufficio, dunque non necessariamente militare) in nome del quale giustizia è resa per sua competenza nell'ambito d'una giurisdizione determinata. Cfr. D. LALANDE, *op. cit.*, art. *bailli*, p. 40.

<sup>22</sup> Nel Sud della Francia, il vicario (*viguier*) è un agente del re o di un signore incaricato di rendere giustizia e di percepire i diritti demaniali, con poteri analoghi a quelli del prevosto nel Nord. Cfr. D. LALANDE, *op. cit.*, art. *viguier*, p. 543.

Nel testo di Martial d'Auvergne, l'idea di alterità e di un altrove geografico insita nella carica di vicario è resa, forse, collocando tale agente nella provincia di Bellezza, fatto che implica una certa distanziamento.

<sup>23</sup> Magistrato municipale presso il regno d'Amore, che detiene alcuni poteri di giustizia e di polizia. Cfr. l'*éd. cit.*, glossario, art. *maire de Bois Vert*, p. 252.

<sup>24</sup> Colui che conserva, che preserva. Preposto alla guardia di certe cose, di certi diritti, secondo D. LALANDE, *op. cit.*, art. *conservateur*, p. 100, il conservatore degli alti privilegi delle Università è giudice designato per mantenere i diritti ed i privilegi delle Università. Si pronuncia in materia di cause personali e miste di professori, scolari, impiegati subalterni o sottoposti, e ufficiali dell'Università, in materia profana e di possessorio dei benefici.

Il conservatore dell'A. 5 si occupa delle stesse cause e materie, in particolare del possessorio dei benefici per l'Università d'Amore. Cfr. l'*éd. cit.*, glossario, art. *conservateur* ecc., p. 237.

<sup>25</sup> Cfr. la nota 13 di questo lavoro.

<sup>26</sup> Signore del regno d'Amore che usufruisce, sulle sue terre, di alcuni diritti di giustizia. Cfr. l'*éd. cit.*, glossario, art. *marquis* ecc., p. 253.

<sup>27</sup> Giudice preposto al contenzioso relativo ai contratti autenticati da sigilli usati dagli ufficiali del re, nell'esercizio della giurisdizione volontaria. Cfr. l'*éd. cit.*, glossario, art. *juge de la garde* ecc., p.251.

<sup>28</sup> Il siniscalco è l'ufficiale del re che esercita, in determinate province, funzioni analoghe a quelle del balivo (in materia di giustizia, finanze, ecc.). Cfr. D. LALANDE, *op. cit.*, art. *sénéchal*, p. 480. Grande ufficiale reale, il siniscalco può essere, anche, a capo d'una giurisdizione feudale.

<sup>29</sup> Si tratta di un inviato speciale d'Amore, munito di pieni poteri per ristabilire l'ordine, punire gli ufficiali colpevoli, reprimere gli abusi. Cfr. l'*éd. cit.*, glossario, art. *reformateur*

ecc., p. 261. Nella realtà, cui il sistema di Martial si ispira, i riformatori generali sono appunto ispettori incaricati dal re di reprimere gli abusi commessi dai suoi agenti, e di sorvegliare il rispetto dei diritti reali. Cfr. D. LALANDE, *op. cit.*, art. *réformateur*, p. 439.

<sup>30</sup> Col sistema ideato dal nostro autore, come segnala Rychner nel suo ricco e compendioso glossario, gli «uditori delle cause d'Amore» presuppongono l'esistenza, in Francia, degli uditori delle cause *del re*. Rychner non conosce tale funzione e si chiede se essi possano corrispondere ai relatori sui ricorsi (*maîtres des requêtes*) del Municipio. Più probabilmente, siamo in presenza di un errore nel testo e dobbiamo leggere «auditeurs des comptes d'Amours», che sono chierici di una Camera - o Corte - dei Conti d'Amore. Ciò sarebbe oltretutto pertinente nel relativo contesto, poiché l'*arrêt* narra una storia di ratifica, o interinazione di lettere contenenti atti non esecutori in sé, relativi ad un regolamento di conti tra l'amante e la sua dama. Cfr. l'*ed. cit.*, glossario, art. *auditeurs des causes* ecc., pp. 229-230. Per la nozione di *enterinement*, azione di rendere definitivo un atto approvandolo giuridicamente, cfr. D. LALANDE, *op. cit.*, alla voce relativa, p. 181.

<sup>31</sup> Gli *Arrêts* 6 e 8 non si aprono sul riferimento alla giurisdizione inferiore dinanzi alla quale sono perorate le rispettive cause.

<sup>32</sup> Tale uso vuole essere un omaggio esterno alle tradizioni letterarie. Ricordiamo qui che il sistema allegorico si fonda sull'uso di un tipo di discorso in cui appaiono magistralmente fuse personificazione e metafora, allo scopo di concretizzare l'astratto e di dotarlo di un significato che, metaforico ad un livello, diviene letterale ad un altro. In «bailly de Joie», *Joie* non è l'allegoria (come si potrebbe dire impropriamente: una allegoria della Gioia). *Joie* semmai è la personificazione, ed il significato ne diviene palese all'interno di una costruzione in cui *bailly* introduce la metafora.

<sup>33</sup> Nel testo degli *Arrêts* compaiono anche altre figurazioni allegoriche: *Fault-Semblant*, che personifica la governante, *Male Bouche*, ecc. Cfr. la lista dei nomi di luoghi e di persone data da J. Rychner in appendice alla sua *ed. cit.* dell'opera, pp. 269-270.

<sup>34</sup> Il riassunto d'apertura introduce termini da capire nella loro accezione più tecnica: la sola alla luce della quale vada inteso ogni *arrêt*. Nella fattispecie, la declinatoria è una eccezione (eccezione declinatoria) o atto invocato sotto forma di domanda, volto a contestare la competenza di una giurisdizione e a far rinviare la causa davanti a un'altra. Cfr. D. LALANDE, *op. cit.*, art. *déclinatoire*, p. 127. Il termine, presentato come sostantivo nel lessico di Lalande, è qui usato in veste di aggettivo: *exception declinatoire*. Il senso ne è lo stesso che fornisce Rychner nel glossario della sua *ed. cit.*, art. *declinatoire*, p. 240.

<sup>35</sup> Il convenuto è l'accusato, colui che viene chiamato in giudizio: nel testo di Martial,

esso è definito *defendeur* (o *defenderesse*, come nel nostro caso), *appelle(e)*, o anche *intime(e)* (come nell'A. 27).

<sup>36</sup> Gli eredi chiedono infine che la Morte, qualora non dovesse restituire la vita all'amante e alla di lui dama, aggiunga alla durata della loro propria vita un numero di anni equivalente, almeno, a quello di cui gli innamorati sono stati indebitamente privati.

<sup>37</sup> E non solo. Infatti Rychner segnala nella sua introduzione che i casi più tecnici, anche sul piano della materia, si concentrano effettivamente tra i primi sedici *arrêts*: sono casi di rescissione di contratti usurari (A. 3 e 10), di collazione di benefici (A. 5), di ammortamento di rendite (A. 7), di prelazione sui diritti di successione (A. 14: tale diritto permette di allontanare dall'eredità di un bene un coerede, acquisito per cessione di diritto da parte di un erede diretto, come pure un acquirente di un bene che si vuole mantenere alla famiglia di appartenenza). Per la classificazione degli *arrêts* secondo J. Rychner, cfr. la sua *ed. cit.*, p. XXXI.

<sup>38</sup> Il problema è anche e soprattutto quello di precisare la natura di una eventuale modalità narrativa. Alexandre Lorian, nel suo articolo citato, sembra ironizzare cordialmente sul tentativo di definire il genere letterario di testi tardomedievali come, ad esempio, le *Quinze Joies de Mariage* o, appunto, gli *Arrêts d'Amour* di Martial d'Auvergne. Eppure, la questione del genere, benché tediosa se considerata come fine a se stessa, diventa interessante qualora: 1) non sia disgiunta da una opportuna riflessione sulle modalità enunciative che ne caratterizzano il tipo di discorso. E' quanto abbiamo cercato di fare nell'articolo intitolato «Geometrie narrative: una lettura delle *Quinze Joies de Mariage*», pubblicato in *Lingua e Stile*, a. XXXIV, 3 (settembre 1999), pp. 471-490. Per una panoramica sulla definizione dei generi letterari in base a modalità enunciative, si veda D. COMBE, *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992 (1997, nella coll. *Contours littéraires*). 2) La definizione del genere di un'opera medievale può essere tentata anche in ottica storico-filologica, per via interna, attraverso lo studio delle definizioni programmatiche (di genere) di cui talora gli scrittori disseminano i loro testi. E' quanto ha fatto, ad es., R. DUBUIS nel suo libro intitolato *Les Cent Nouvelles nouvelles et la tradition de la nouvelle en France au Moyen Age*, Presses Universitaires de Grenoble, 1973, dove ha definito la nozione di novella da un punto di vista storicamente pertinente.

<sup>39</sup> Il problema del realismo letterario nei testi narrativi è stato affrontato e discusso, nonchè refutato in quanto problema, da Roger Dubuis nella sua *op. cit.*, e nel suo articolo «Réalité et réalisme dans les *Cent Nouvelles nouvelles*», in *La Nouvelle française à la Renaissance, études réunies par L. SOZZI et présentées par V.-L. SAULNIER*, Genève, Paris, Slatkine, 1981 (Centre d'Etudes franco-italien, Univ. de Turin et de Savoie, *Bibliothèque Franco Simone*, 2), pp. 91-119.

Secondo Philippe Hamon, l'importante nei testi narrativi è produrre almeno un effetto di realtà: è quanto egli afferma, definendo il concetto di «cahier de charges» realista, nel lavoro intitolato «Un Discours contraint», in *Littérature et réalité*, Paris, Le Seuil, 1982, pp. 119-181. Sul piano *linguistico* ciò è reso attraverso un uso accorto della deissi, nella costruzione rigorosa di precisi riferimenti spazio-temporali e nell'uso di tempi storici che oggettivano la narrazione: la problematica è stata affrontata, come è noto, da E. BENVENISTE in *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966 (*Tel-Gallimard*, 7, 1991), pp. 237-250, dove si opera la celebre distinzione storia/discorso. Sul piano *letterario*, l'effetto di realtà può essere reso mediante l'inserimento di dettagli, i cosiddetti *realia*, che però, soprattutto nel caso dei testi antichi, non vanno necessariamente e acriticamente intesi come garanzia di «verità».

<sup>40</sup> L'espressione è di Alexandre Lorian, nel suo *art. cit.*, p. 40.

<sup>41</sup> Cfr. l'*ed. cit.*, intro., pp. XXV-XXVII.

<sup>42</sup> A differenza di quanto accadeva nella realtà, nella nostra opera sono le parti, e dunque gli amanti stessi, a perorare direttamente le varie cause, difendendo ciascuno la propria posizione. Espongono i fatti, il ché può dar luogo a sviluppi narrativi, arguiscono e suppongono, chiedono giustizia argomentando e... agendo sul piano della storia di cui i diversi processi sono l'oggetto.

<sup>43</sup> Questi rinvii possono essere di diversi tipi. L'*appointement*, consistendo in un giudizio interlocutorio che permette di pronunciarsi sulla base delle ulteriori produzioni fornite dalle parti, varia a seconda che il giudice imponga loro: a) di riassumere per iscritto le argomentazioni già addotte («appointer en droit», ed è il caso dell'A. 34); b) di riassumere per iscritto i fatti già enunciati («appointer contraires et en enquête»); c) di fornire nuove prove, lettere ed ogni altro documento scritto sul quale siano state costruite le argomentazioni («appointer a produire», «appointer a mettre par devers la court et au conseil»); d) di lasciare alla Corte il tempo di riflettere, senza che necessiti l'aggiunta di nuovi documenti («appointer au conseil»). Cfr. l'*ed. cit.*, glossario, art. *appointement* e voci annesse, pp. 227-229.

<sup>44</sup> Cfr. il suo *art. cit.*, pp. 40-42.

<sup>45</sup> La lettura di un testo può calcare diversi cammini: da quello *euristico*, che ne segue il filo per scoprire la funzione mimetica delle parole, a quello *ermeneutico*, che lo interpreta a ritroso in un processo memoriale dove ogni dettaglio proietta retrospettivamente una luce nuova su quanto è già stato letto. Tali approcci orientano la ricezione del testo, consentendo di passare dal piano del suo significato letterale a quello delle sue valenze recon-

dite.

Per quanto riguarda la lettura dei testi medievali, certo informati a concezioni estetiche e funzionali ben diverse dalle nostre - benché sia cosa nota che essi praticano numerose forme di ambiguità attraverso la polisemia del lessico e il polimorfismo grammaticale e sintattico -, è sempre auspicabile osarne delle letture *letterali*. E' bene aderire al programma che gli autori hanno voluto per noi, sempre attenti come sono alla ricezione ed alle esigenze del loro pubblico. E' importante sposare la forma di piacere, o di utile, o di gradevole che essi hanno pensato, cercando di collocarci nell'ottica di una ricezione filologicamente corretta che forse, sebbene in modo illusorio, l'impregnazione diretta dei testi permette ancora di ottenere. Le opere medievali, per essere capite, vanno lette e rilette, prendendo il tempo di apprezzarne le sfumature che la diretta frequentazione proietta nella loro giusta luce di significato.

<sup>46</sup> Cfr. il nostro *art. cit.*